

—103

Antón G. Capitel

El racionalismo lecorbusieriano y la composición por elementos

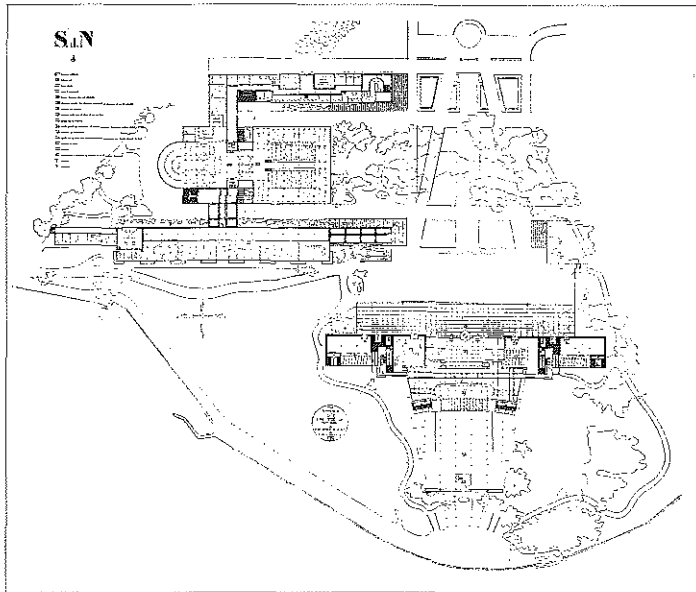
1. EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO MODERNO

La gigantesca y trascendente obra de Le Corbusier se desarrolló a través de una gran cantidad de métodos y sistemas de proyectar, alguno de los cuales inventó él mismo. Pero no fue ajeno a la tradición clásica y antigua, como es bien conocido, por lo que llegó a utilizar incluso el sistema claustral o en torno a patios, aunque de manera propia y singular¹. También utilizó la composición por partes o elementos, que heredó de la academia, dándole una versión modernizada, como algunos otros arquitectos también harían, sustituyendo el lenguaje clásico, o los eclécticos e historicistas, por el vocabulario racionalista que en buena medida se debe a él.

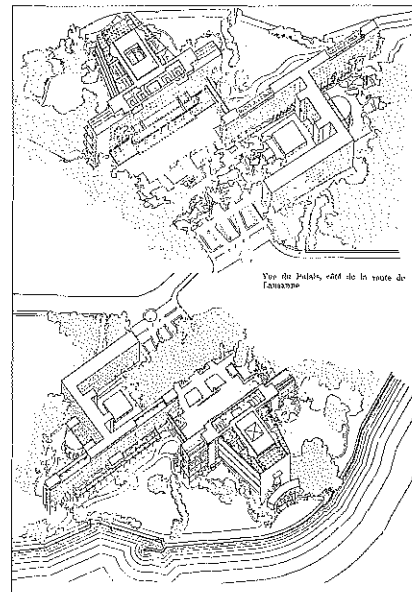
El mismo Le Corbusier se refirió precisamente a este método cuando expresó las cuatro distintas composiciones con las que se podía hacer una casa. Hizo allí croquis semejantes a algunas de sus villas, siendo el que nos concierne ahora el primero, correspondiente a las casas La Roche - Jeanneret, en París (1923, donde hoy se encuentra la Fundación Le Corbusier). Publicados estos croquis en el primer volumen de la obra completa (1930) dice del primero, mediante su propia mano, que corresponde a un género considerablemente fácil, pintoresco, movido, y que procede por clasificación y jerarquía. Estas palabras fueron escritas (o publicadas) después de empleado el método en el proyecto para el Palacio de las Naciones en Ginebra y en el del Centrosoyus en Moscú, de los que inmediatamente se hablará. Tal parece que pensara más adelante, según avanzaba en su obra e iba inventando, perfeccionando y utilizando otros métodos, que éste -del que no podía escapársele que se trataba en definitiva del método académico- era un sistema algo limitado y hasta ingenuo, como dejó escrito entre líneas en las palabras autógrafas citadas.

En cuanto a la gran escala, lo empleó sistemáticamente y por primera vez en el proyecto para el concurso del Palacio de las Naciones en Ginebra (1927-28), de cuyo fracaso en el certamen tanto se quejó y dolió; en el proyecto del Centrosoyus en Moscú (1928-33); en el Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París (1930-32); en el proyecto para el concurso del Palacio de los Soviets, en Moscú (1931), y en la Cité de Refuge, en París (1932-33). Son ocasiones de un Le Corbusier que, si se quiere, estaba todavía en su primera etapa, pero también importantes.

—1 Véase: Antón Capitel, *La arquitectura del patio* (Barcelona: Gustavo Gili 2005), especialmente el capítulo "La ordenación en torno a patios en la arquitectura moderna". —2 Véase: Antón Capitel, *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna. Un ensayo sobre la inspiración* (Sevilla y Madrid: Tanais 2004). La prosopopeya o personificación es una figura de lenguaje que consiste en atribuir cualidades animadas a lo inanimado, o bien cualidades humanas a cosas y animales. Quien esto



1



2

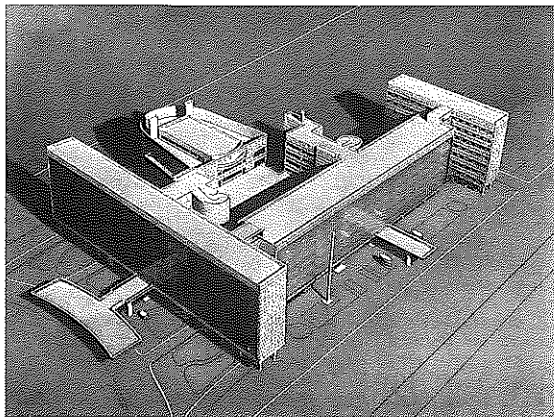
En el proyecto para el Palacio de las Naciones (figs. 1 y 2) se adapta al terreno y al programa, dividiendo éste en dos edificios, separación que podríamos decir que ya participa del sistema de la composición por partes o elementos en su escalón más amplio. En el acceso dispone un jardín axial, con el mismo eje del edificio principal, de la Asamblea, que deja en forma lateral al edificio complementario, que contiene la Biblioteca, la Secretaría general, las salas de comisiones y el resto del programa administrativo.

En el edificio principal, aunque con formas modernas y lenguaje completamente renovado, procede al modo académico en su completa y total simetría, lo que resulta bastante lógico, dado el contenido: dispone un edificio frontal y de acceso, con los servicios, que sirve de ingreso al volumen trasero que contiene la sala de reuniones, en alto, y al pabellón del presidente, bajo ésta. Su forma trapezoidal queda rematada por otro elemento final, un curvo *belvedere* sobre el lago y los montes.

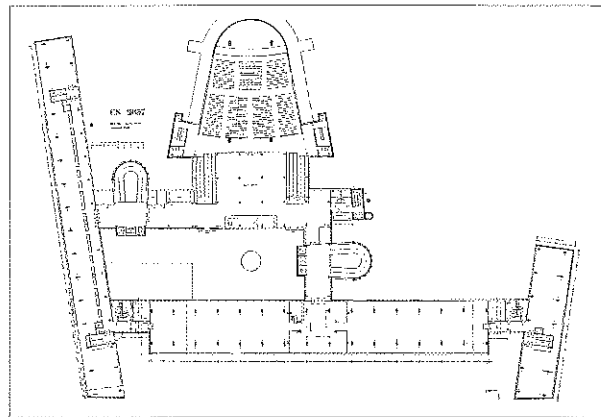
El edificio complementario es todavía más expresivo del sistema, y en él la disposición académica no se atenúa demasiado, aunque podría decirse que a su *lateralidad*, a la condición de ruptura de la simetría total respecto al conjunto, corresponde también, para el edificio, una ligera asimetría. Se podría llegar a decir, con algo de atrevimiento, que si los comparáramos con animales –haciendo una *prosopopeya*²– el edificio principal es hierático, como una esfinge; mientras que el secundario, también acostado sobre la tierra, quizá más cansado, ha desplazado su brazo derecho para apoyarse mejor.

Para dar valor a su presencia lateral, este edificio se dispone configurando un atrio de entrada abierto por tres grandes bloques, ocupándolo en parte un volumen cuadrado mucho más bajo, que pertenece a la biblioteca. En ésta –que ocupa el pabellón central, dispuesto delante y detrás del bloque frontal, como si lo atravesara– se procede al

escribe defiende que en arquitectura se da la *prosopopeya* cuando a los edificios, de una u otra manera, se les da o adquieren características que les hace atribuirse la condición de personajes; o bien, y de un modo más general, cuando a las formas abstractas se les concede un estatuto de *figuras* con un significado concreto. Con respecto a Le Corbusier puede verse el capítulo, del libro citado, “En las ilusiones también se vive. Inspiración ilusoria en la arquitectura corbusieriana”.



3



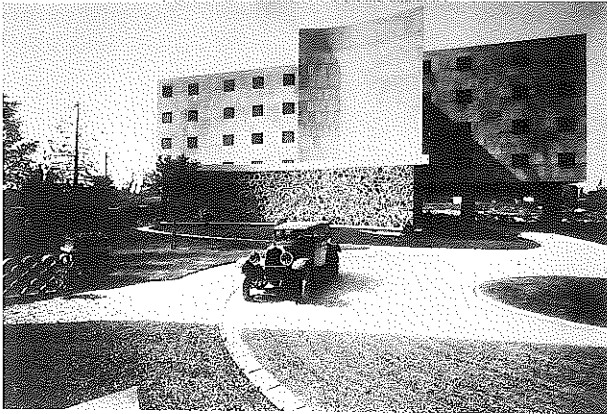
4

modo académico, empleando incluso un ábside o rotonda trasera. Evitando la simetría total y dando al lago un gran frente que acompaña al edificio principal, el pabellón o volumen izquierdo respecto a la entrada se prolonga hacia atrás.

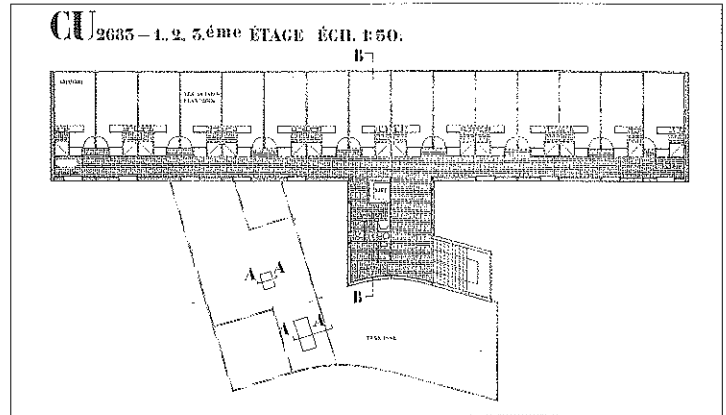
Más allá de esta disposición, son de notar dos cosas. Una, el hecho de utilizar aquí, aunque sea de modo incipiente, la superposición de estratos autónomos de distinto uso y distinta forma, como en el caso del edificio principal, que tiene en planta baja una configuración muy distinta a la de la planta alta, donde se cierra el abierto pabellón de acceso, y donde se sitúa la sala de reuniones, encima del pabellón del Presidente. Este método, el de la superposición de estratos independientes que la idea de planta libre, servida por *pilotis*, permite, caracterizará muy importantes obras de Le Corbusier, y ya está aquí insinuada. Como lo está también otra cuestión, igualmente importante, como es la utilización simultánea de más de un sólo método en cuanto a la disposición se refiere.

Otra cosa importante es el vocabulario estilístico. Como Lutyens y como Wright, Le Corbusier parece consciente de que disposición y lenguaje son cuestiones bien diversas, y de cuánto pueden así utilizarse con independencia. Es ésta cuestión de raigambre académica, en la que los tres maestros eran duchos. Pues si la composición por partes aparecía en el proyecto de Ginebra, como un modo tan lógico que en 1927 podía pasar inadvertido, al confundirse casi con el modo de hacer arquitectura, resultaba, por el contrario, muy explícito el hecho de cómo Le Corbusier aprovechaba la ocasión para practicar y poner a punto un vocabulario racionalista que en gran medida estaba inventando, que iba a desarrollar a lo largo de su carrera, y a dejarlo, entre otras cosas, como rico legado. Pero lo cierto es que la realidad visual se impuso en el concurso: de Le Corbusier se advirtió su modernidad y no su academicismo.

El proyecto con el que avanza extraordinariamente, tanto en la codificación del nuevo estilo como en la modernización definitiva del método académico, es el del Centrosoyus en Moscú (figs. 3 y 4), con la importancia añadida de haberse construido. La composición por partes está tan novedosamente elaborada que parece inventada para esa ocasión, como si se tratara de un moderno método, y puede decirse que en gran medida así fue vista por muchos, que incorporaron el sistema como parte de la arquitectura moderna. En su claridad planimétrica, el Centrosoyus parece transmitir una idea perfecta de funcionalismo, con las piezas nítidamente colocadas en un diagrama claro y expresivo, como en un organismo; o, mejor aún, en algo mecánico. Pues aunque el funcionalismo vaya unido a lo biológico, en el caso del maestro suizo



5



6

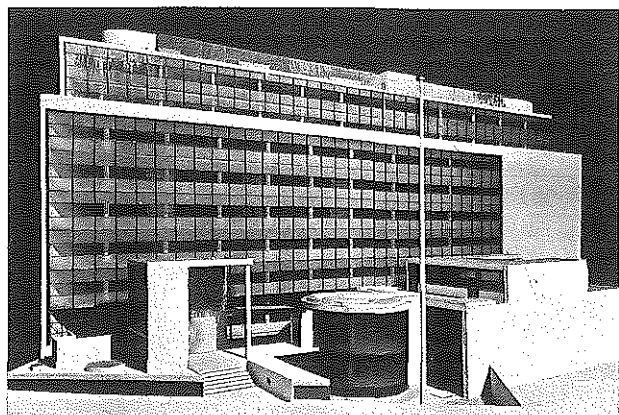
debemos prescindir de una de las analogías más lejanas a su modo de proceder.

Pero la planimetría demuestra también cómo el edificio puede servir muy eficazmente a la condición urbana que le da su emplazamiento, sin sacrificar la claridad del esquema. Así, los dos grandes pabellones en altura, separados por nexos de servicios, se disponen como poderoso medio de configuración de las dos fachadas que el edificio tiene. La más larga se flanquea incluso por otro pabellón, también alto pero más corto, que le da una completa simetría, composición que, si está indudablemente revestida con el nuevo y revolucionario lenguaje, no oculta la raigambre académica de sus volúmenes, rito que tantas veces se trasladó a la arquitectura moderna, como si se tratara de un recurso propio o neutro.

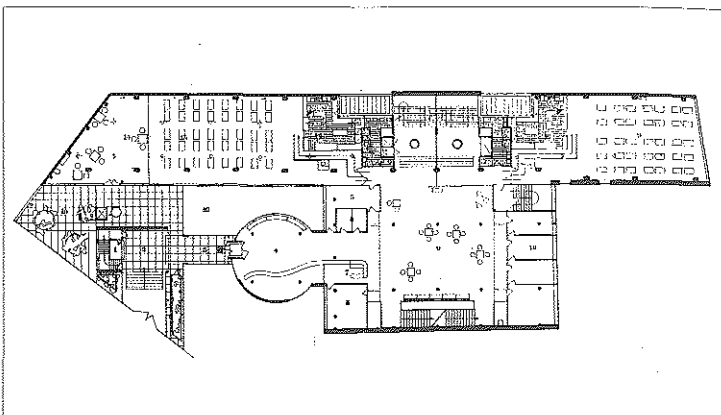
Atrás se sitúa el resto del *mecanismo*, así más libre para desarrollarse y manifestarse como tal, y más exento de obligaciones compositivas que no sean la exhibición de sus volúmenes. Podría decirse que, en este sector, la composición por partes es tanto una idea de organización funcional como una manifestación de la expresividad, sin que quepa distinguir muy claramente entre una y otra cuestión, y enunciando así el logro más elevado que el método alcanza, de ordinario. La gran sala o auditorio queda identificada en su primera jerarquía, mientras los elementos de circulación y de servicio exhiben plásticamente su propia presencia y naturaleza.

Obsérvese cómo, sin embargo –y del mismo modo que ya se insinuaba en el proyecto de Ginebra–, el método es mixto, al menos en lo que hace a la planta baja. En ella Le Corbusier utiliza su primer principio –la casa sobre *pilotis*–, no sólo como medio de abrirla al libre tránsito peatonal y rodado, sino haciendo que tenga además una configuración y un uso completamente distinto al de las plantas superiores; esto es, introduciendo también el método o concepto de la superposición de estratos independientes. Así puede disponer tanto el doble acceso como el gran vestíbulo que los une, y situar el club bajo la gran sala de auditorio sin necesidad de respetar ni su ocupación ni su forma. Debemos volver a elogiar esta híbrida capacidad, además del logro de una expresión de lo que se llamaría más adelante el “Estilo Internacional”, que nos parecería enormemente avanzada y madura –y así tuvo que ser para sus contemporáneos– si no fuera por lo que él mismo fue haciendo más adelante.

El edificio del Pabellón Suizo en la Ciudad universitaria de París (figs 5 y 6), también realizado, es un ejemplo mucho más pequeño y sencillo, y puede decirse que, aunque formado por dos grandes partes, la composición por elementos se limita a esta cuestión, ya que el pabellón principal debiera adjudicarse a otro método,



7



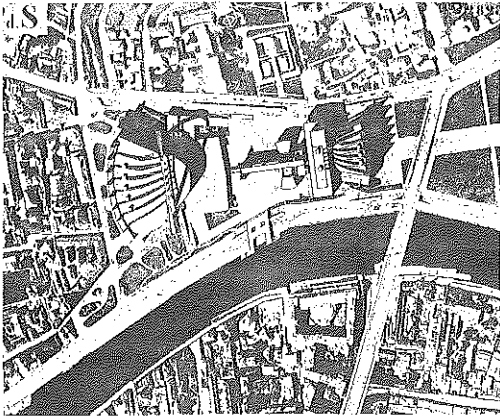
8

todavía distinto, el de la *forma compacta*, de la que también habla Le Corbusier en sus cuatro modos de composición de casas. Era éste el segundo, al que calificó como “muy difícil” y dotado de “satisfacción del espíritu”, expresando así una filiación renacentista. Aunque, en rigor, debe reconocerse que está también mezclado el cuarto de los principios, al que llama “muy generoso”, indicando cómo se logra con él una “voluntad arquitectónica exterior y una satisfacción interior de todas las necesidades funcionales”. El croquis que ilustra este último método es el de la Villa Savoye, y algo hay de ésta, desde luego, en el pabellón de dormitorios del Pabellón Suizo.

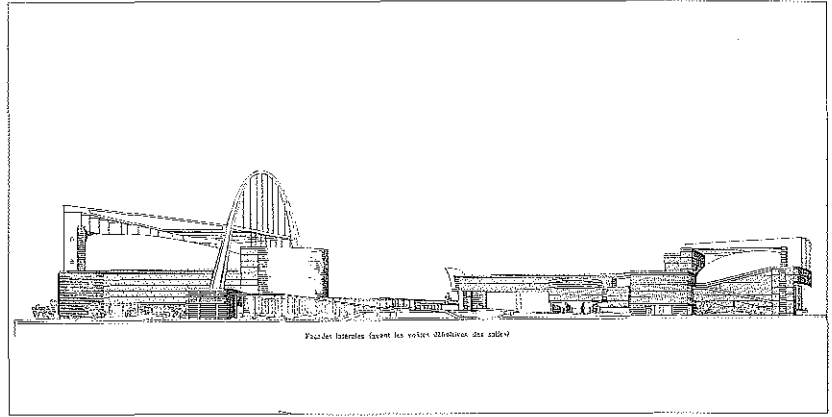
En cuanto a la composición por partes, Le Corbusier inicia en el Pabellón Suizo una forma simplemente moderna de entender ésta -que podemos ver empleada en la obra de Aalto, hasta hacer de ella un verdadero principio-, la que ve un edificio compuesto por dos únicas partes *de distinta naturaleza formal*, que constituyen una unidad final, a despecho de su diversidad, y que relacionan esta distinta naturaleza con su diferente uso: programa y significación.

Así pues, el pabellón principal, de dormitorios, constituye una forma compacta y precisa: un largo y estrecho bloque sobre *pilotis* que cobija la serie de dormitorios en tres plantas y que añade una última para las viviendas singulares y sus terrazas patio. Este bloque combina así con habilidad la idea de forma compacta -encerrada en un volumen único y paralelepípedo, a pesar de la diversidad de su disposición interna- con el concepto, ya bien comentado, de superposición de estratos independientes: la planta sobre *pilotis*, las plantas de dormitorios y el muy diferente ático. Este volumen se une a otro, a su vez dividido en dos, que aloja los servicios y las circulaciones verticales, y que se manifiesta plásticamente por medio de las superficies curvas, como si expresara la condición dinámica de las circulaciones.

En el Pabellón Suizo se mezclan, pues, tres métodos o ideas: la composición por partes, la superposición de estratos independientes y la forma compacta. Nada mejor para conseguir calidad arquitectónica que la habilidad en estas combinaciones, ahora múltiples; así se hace frente mucho mejor tanto a la complicación y diversidad de los requisitos que afectan a la disciplina como a las intenciones más propias en el manejo de ésta. El Pabellón brilla conceptualmente de este modo, de la misma forma que también lo hace en lo estrictamente figurativo. Puede decirse así que el Pabellón Suizo es uno de los logros construidos más altos y tempranos de Le Corbusier. No en vano fue prácticamente contemporáneo de la Villa Savoye, la principal obra maestra de su etapa de anteguerra, con la que comparte algunos aspectos de importancia, como se había dicho.



9



10

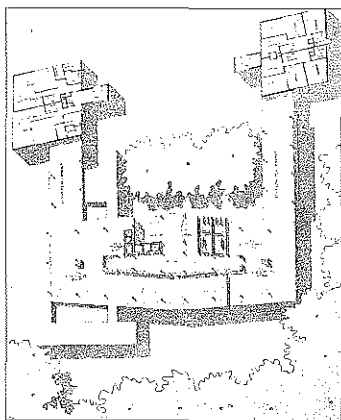
La *Cité de refuge*, en París (figs. 8 y 9), está compuesta por partes, pero también se proyectó mediante un método mixto. El edificio consta de un grandísimo bloque, largo y estrecho, con los laterales extremos en posición oblicua para adaptarse a la forma urbana, y que contiene las residencias y el resto del programa sistemático. En las primeras plantas este bloque se une a una concatenación de partes, paralela a él y con diferentes figuras: un rectángulo pequeño que sirve de acceso cubierto, un nexo de unión hacia un vestíbulo redondo y una pieza rectangular mayor que contiene el gran hall, la sala de reunión y algunos otros servicios.

Pero, más importante que esta elemental e inmediata disposición, por notoria que sea, es el otro método que con ella se mezcla, el de la superposición de estratos independientes, activo de diferentes maneras en las zonas alta y baja del edificio. En la baja, los dos niveles inferiores proclaman su diversidad e independencia tanto en el área pública como en las restantes. En la de subsuelo, abierta a un patio inglés, el bloque grande se vacía parcialmente y se une a la figura trapezoidal del extremo; en la de acceso toma ya su perímetro tipo, pero su interior es completamente distinto del de las plantas sistemáticas de dormitorios que la siguen. El vestíbulo redondo es inferiormente un dispensario y el volumen rectangular de los servicios principales es completamente distinto en sus tres niveles.

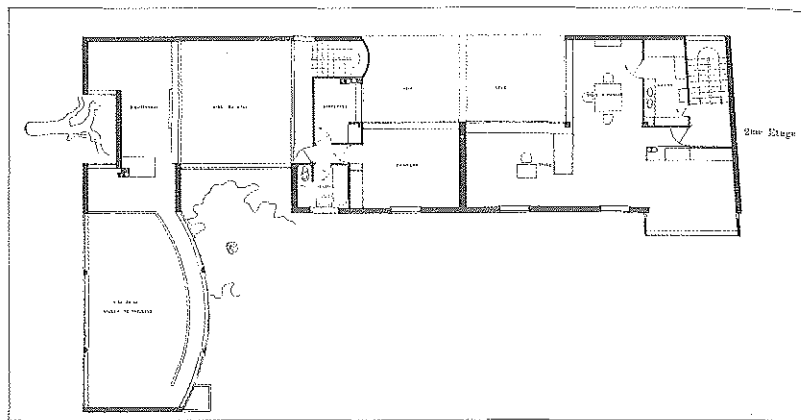
El sistema de dormitorios colectivos finaliza antes de acabar el edificio y su techo forma una suerte de nuevo suelo en el que se asientan una hilera de viviendas especiales, cuyo volumen es voluntariamente independiente del recto, sistemático e inferior, como si con su expresividad quisiera –y no hay duda de que así lo hace– declarar con elocuencia el método de superposición independiente empleado.

Vemos, pues cómo, en este caso, la composición por partes es poco importante, hablando tan sólo de algunos rasgos generales de la disposición, siendo el segundo más notorio y decisivo. No obstante, ambos son básicos para la imagen del edificio, que utiliza con énfasis la expresión de ellos y que es tan absolutamente conseguida como asombrosa por su contemporaneidad.

En el proyecto para el concurso del Palacio de los Soviets, en Moscú (figs. 9 y 10), la composición por partes es todavía más elemental e inmediata: dos alambicados volúmenes, ambos en forma de abanico, al ser auditorios, y ambos extraordinariamente caracterizados por su singular estructura resistente, se sitúan en prolongación, opuestos por sus vértices de acceso, y formando una composición lineal, que podríamos llamar académica si atendiéramos solamente a su rigurosa simetría, pero



11



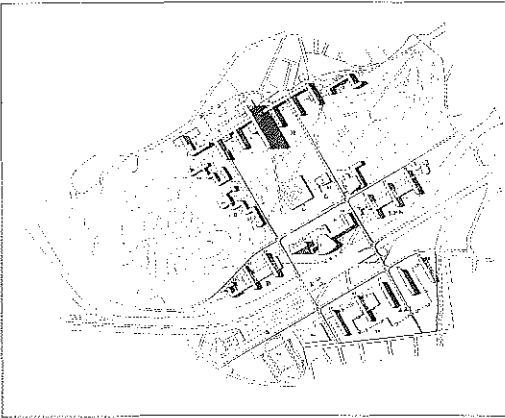
12

cuya singularidad invita a evitar una tal clasificación. Las dos piezas están a su vez compuestas por partes, y tienen otras que le sirven de nexo, y participan también de la idea de la superposición de estratos independientes, aunque ahora sólo a través de la planta baja con *pilotis* y de la diversa disposición que con ella se hace.

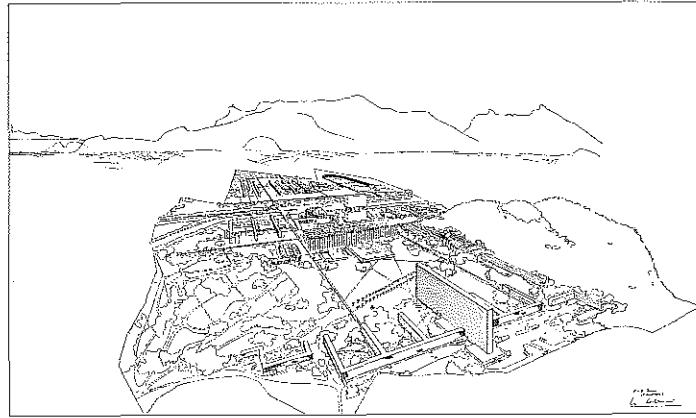
Resulta obvio que es la configuración de los volúmenes y formas principales, a la que se ha aludido, la que es en este caso más oportuna y definitoria del mismo. Pero por brevedad y por fidelidad a seguir el hilo del sistema que nos ocupa no nos entretendremos en ella. Solamente se quería citar este proyecto para comprobar la importancia que el método que tratamos tuvo en la obra primera de Le Corbusier, aunque sea ahora en términos tan primarios.

El proyecto para el concurso del edificio Rentenanstalt en Zurich (1933) (fig. 11) consta sobre todo de un edificio unitario, pero resulta de interés ver cómo Le Corbusier aumentó ligeramente este volumen. Un gran bloque ligeramente *losangé* se une mediante elementos de conexión a dos torres algo más bajas, de planta rómbica para responder a la forma urbana, que contienen viviendas pareadas en dúplex, y que muestran plásticamente todavía un elemento menor, el de la escalera común. Ciertamente es que el sometimiento al rombo por parte de las viviendas se produce mediante el método de la división de esta figura, pues no podía ser de otro modo, mostrando la combinación de métodos y conceptos como algo propio, según habíamos visto ya, de la mejor arquitectura del maestro suizo, y que acaso podría tenerse por una de las pruebas de calidad en cualquiera que fuere ésta.

Dentro de lo doméstico, cabría insistir en las casas La Roche - Jeanneret (la obra más antigua) (fig. 12) aunque no sea más porque el esquema de esta casa, como ya se dijo, fue precisamente el que el autor introdujo como ejemplo del primero de sus cuatro métodos de composición. En las plantas primera y segunda puede verse cómo se ha dispuesto el programa mediante piezas independientes que se superponen para constituir una figura y un volumen variado y volumétrico, si bien ya en ellas la composición no es completamente pura, como por otra parte es del todo lógico. Hay una de las partes, por ejemplo -que corresponde a la casa Jeanneret, en el sector derecho-, en que se emplea el sistema de la división interior de una figura dada, y en ambas plantas, y como es natural, dicha división es distinta. Por otro lado, y si acudimos a la planta baja, vemos que también está presente el ya bien conocido método de la superposición de estratos independientes que la planta libre permite.



13



14

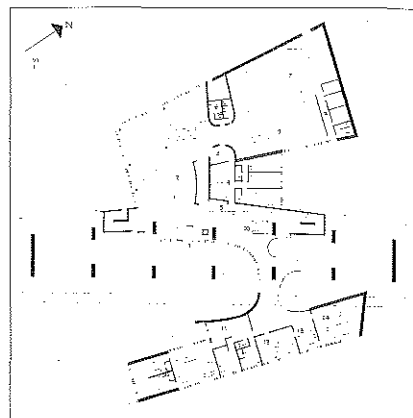
Sea como fuere, vemos también cómo todos estos recursos han permitido que Le Corbusier desarrolle su especial sentido del espacio, de la forma en general y de su propia estética, pues, con respecto a estos criterios, en las casas La Roche - Jeanneret hay de todo: espacios de doble altura muy logrados, rampa interior, *pilotis*, *fenêtres en longueur*, planta libre, estética purista... Todo ello maduro y desarrollado; esto es, sin que el método de la composición por partes –considerado “demasiado fácil” y, así, algo banal, por el propio autor– parezca enturbiar la riqueza y la madurez moderna de la casa. Sabemos, no obstante, que Le Corbusier no estaba del todo contento con el método, y que deberán llegar las ocasiones de la Villa en Garches –con el sistema de volumen compacto; “muy difícil”, para el autor– y la Villa Savoye –con el sistema de volumen compacto pero con elementos abiertos; “muy generoso”, para el autor– para lograr que llegue a cotas más altas y completas en todos los sentidos. De hecho, puede considerarse que no será hasta estos otros ejemplos cuando podamos hablar de verdaderas obras maestras en lo que a lo doméstico se refiere.

En cuanto a la escala intermedia entre lo urbanístico y la arquitectura, probablemente la composición por partes fuera, para Le Corbusier, casi inevitable. Así lo vemos, por ejemplo, en el hermosísimo proyecto para la ciudad universitaria en Río de Janeiro (1936) (figs. 13 y 14) donde la ciudad se compone como *juego sabio* entre piezas independientes. A destacar la Facultad de Medicina (rotulada con la letra M), donde el elegantísimo y delgado bloque, como perfecto rectángulo suspendido en el aire por los *pilotis* parece obligar con su magnetismo a que los demás bloques se orienten también hacia el núcleo, mientras otro elemento, un gran bloque transversal, une a los pequeños, de su misma altura, y atraviesa el grande, que tiene también debajo, como si estuvieran apresados por él, dos volúmenes bajos y de planta cuadrada. La plasticidad implícita en Le Corbusier alcanza aquí una muy elegante y atractiva simplicidad.

2. MÁS ALLÁ DE LA EDAD DE LA VANGUARDIA



15



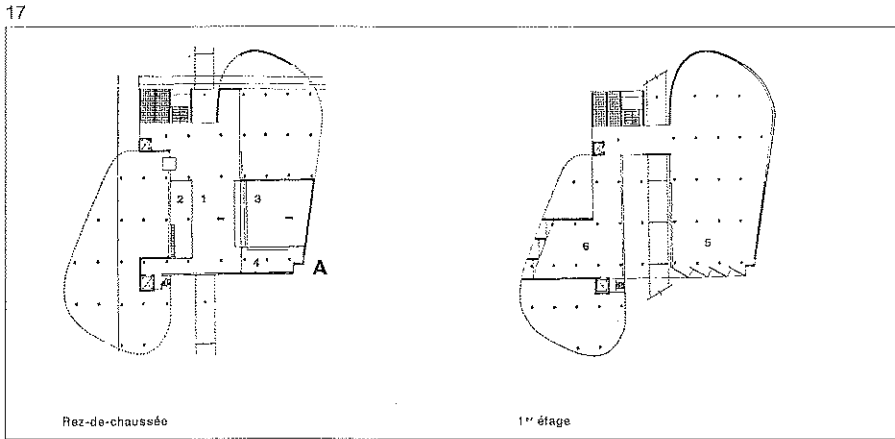
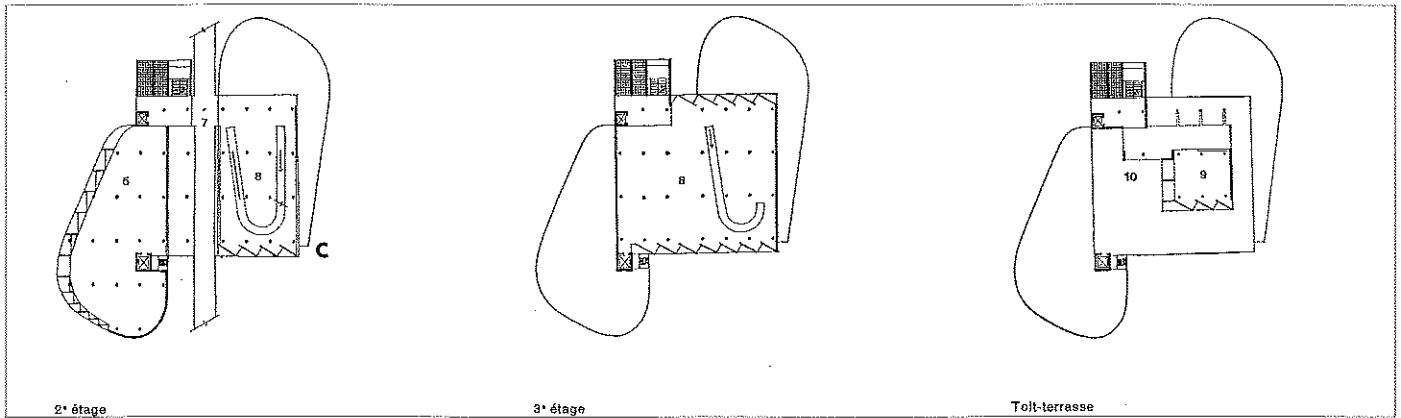
16

En las siguientes etapas de la obra del maestro la composición por partes no tuvo tanta importancia, si bien la condición analítica de su trabajo hizo que reapareciera, aunque fuera solo parcialmente, con alguna frecuencia. Podría pensarse que Le Corbusier, heredero como tantos del academicismo *Beaux-Arts*, se apoyó al principio en su método, modernizándolo primero, abandonándolo en buena medida después, cuando él mismo fue inventando métodos alternativos, como los que, mezclados con éste, hemos ido viendo. No debe extrañarnos, pues ya conocemos bien su pensamiento, que el sistema fuera “demasiado fácil”, aunque esta su opinión fuera posterior. Pues no se trataba de un arquitecto que amara precisamente lo inmediato.

No obstante, resulta de interés hacer algunas observaciones acerca de casos en que el método aparece, aunque sea en un modo parcial.

Uno de ellos es el de la Casa del Brasil (con Lucio Costa, 1957-59) (figs. 15 y 16) en la Ciudad universitaria de París. El atractivo bloque de los dormitorios es, al tiempo, un elemento derivado del Pabellón Suizo, de un lado, y que, de otro, puede considerarse también como una variante de las Unidades de Habitación, en pequeño tamaño, y, sobre todo, en cuanto a su aspecto. La relación de este pabellón –paralelepípedo y algo vertical– con el de servicios –horizontal– es muy curiosa, pues ambos exhiben su independencia extrema, al tiempo que su pacto para coexistir, formando una alambicada y llamativa conexión, más que unidad, pues ésta no parece buscarse si no es en algunos rasgos estilísticos y en los materiales. El pabellón de servicios, de forma irregular y oblicua y a su vez compuesto por partes, es como si se deslizara a través de la planta baja sobre *pilotis* del bloque de dormitorios, sobresaliendo por ambos lados, y diferenciando así tanto su programa como su forma. Una de sus partes se adapta al trazado planimétrico de la trasera del bloque y contiene el acceso y las circulaciones verticales.

Este modo de actuar, la unión de dos elementos de naturaleza formal muy distinta, opuesta en realidad, recuerda el concepto empleado en algunas ocasiones por Alvar Aalto, como ya se había visto. Mezclar dos concepciones arquitectónicas distintas formando un solo edificio es así, también, cosa de Le Corbusier y no sólo del maestro finlandés, que tan a menudo lo empleó. En Le Corbusier, la oposición parece



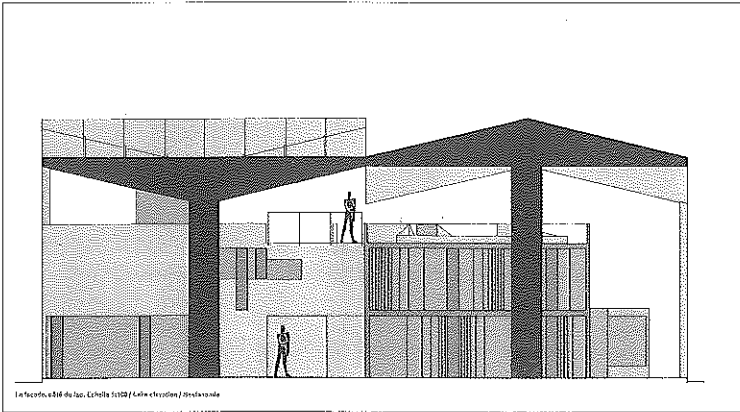
responder sobre todo a motivos prácticos para resolver el programa, derivándose de ellos una solución extremadamente plástica, hasta llegar al dramatismo. Se diría que hay aquí algo *ilusorio*, rozando la figura literaria de la *prosopopeya* o personificación: uno de los *individuos* –el bloque–, mirando al frente como una esfinge erguida de cien ojos, o como un soldado en posición de firmes, mientras un extraño y sinuoso animal se mete por entre sus múltiples piernas. Matices surrealistas aparecen así en esta producción corbusieriana, como otras veces se ha observado³, sin que se pueda estar muy seguro de que cosas tales hayan pasado por la mente del autor.

Las planimetrías del Carpenter Visual Arts Center de la Universidad de Harvard, en Cambrige (Mass. EEUU, 1961-64) (figs. 17 y 18), son extremadamente curiosas, pues muestran la composición por partes también en altura. La planta baja se desarrolla libremente bajo los *pilotis*, según la superposición autónoma de estratos; la primera tiene ya tres partes, una dedicada a circulaciones, en posición central, y dos con salas de distinta forma. En el siguiente, la forma oblonga de la sala de abajo se ha trasladado al otro lado, y aquélla se ha convertido a su vez en rectangular; en el próximo piso este rectángulo ha generado un cuadrado que se sitúa central, y, finalmente, el volumen se reduce de tamaño en el último nivel. La utilización de la

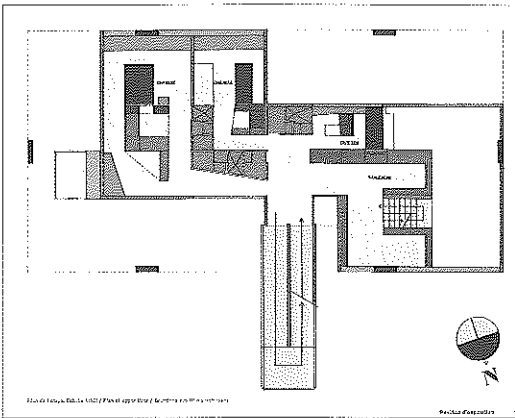
autonomía de los diferentes estratos se ha enlazado aquí muy sólidamente con la composición por partes, como hemos visto, y estas ideas, conducidas de modo extraordinariamente analítico, consiguen un atractivo resultado plástico, objetivo muy directamente buscado y directamente relacionado en este caso con el carácter propio del centro.

Ha de observarse al respecto cómo Le Corbusier siguió proyectando en su madurez, y muy a menudo, fiel a la importancia fundamental de las plantas, como en este edificio queda meridianamente claro: si se mira la sección que él mismo hizo no se verá otra particularidad que las rampas. Resulta curioso que esta fidelidad a la planimetría como instrumento principal de proyecto procediera en realidad del academicismo, aunque no pueda considerarse en este caso un residuo de aquél sistema, pues Le Corbusier lo había trascendido por completo. Y puede decirse que con mucha rapidez, quedando así muy lejos, tanto en el tiempo como en el sentido real del método, de aquellos primeros momentos en que casos como el proyecto para Ginebra o para el Centrosoyus podían tenerse todavía por herederos parciales de las *Beaux Arts*. Pero lo cierto es que esta ligadura a las plantas, al operar por medio de la independencia entre ambas (un descubrimiento propio de Le Corbusier) era capaz de provocar la más rica y variada volumetría sin intervención de la sección, y como en el edificio de Boston queda claro.

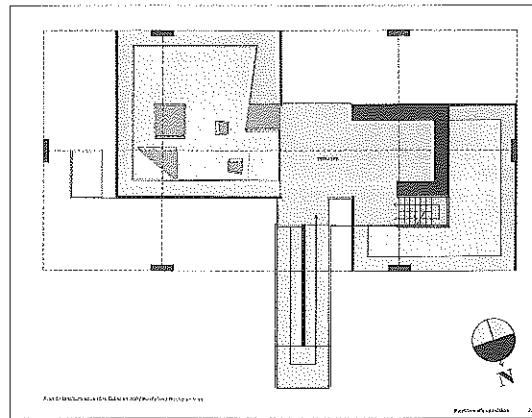
Podría decirse quizá que el interesante Pabellón del centro Le Corbusier en Zurich (*Maison de l'homme*, 1963-67) (figs. 19-21) es también un ejercicio de composición por partes. Así parece indicarlo su planta, compuesta por dos figuras cuadradas, que se unen mediante un elemento menor, prolongado en la rampa, y que luego se ocupan y dividen de forma diversa. Pero los elementos se producen esta vez también de otro modo, pues podría considerarse igualmente como otros de ellos a los dos módulos de cubierta, que, sobre tres soportes alargados, alojan los volúmenes generados por la planta como si ambos sistemas fueran autónomos. Estos volúmenes se diferencian en su tratamiento externo, así como lo hacen también los dos palios o cubriciones, al tener las formas de la cubierta invertidas entre sí. El objeto de este modo obtenido es muy original, y da la medida de la fertilidad de Le Corbusier en su última etapa.



19



20



21

3. CODA

La carrera de Le Corbusier parece situar a la composición por partes como un sistema de carácter histórico. Lo utilizó primero como un método heredado de la academia, que aceptó aun cuando lo transformara y que le sirvió de soporte para desarrollar y madurar un nuevo lenguaje. Aunque se diría así que, en este aspecto, seguía siendo académico al modo en que Julien Guadet lo había indicado: la composición por elementos era un método planimétrico y sobre él debía aplicarse el estilo concreto, atendiendo a la *libertad del artista*.

Luego, desarrollada en gran modo su arquitectura, el método desapareció en lo que de sistemático había tenido, como hemos ido viendo, y sólo se presentaría de nuevo como un recurso tan ocasional como parcial. Esto es, perdido su carácter histórico y tenido como uno de los muchos recursos de la disciplina.

¿Podría decirse que ello significa una cuestión general para la arquitectura moderna? Probablemente sea así, pues, aunque podamos encontrar en el primer racionalismo otros muchos casos de empleo sistemático, también heredado, tal parece que el método perdió con rapidez el carácter universal que un día había tenido para ser ocasional y parcial, como otro recurso cualquiera. Tal vez no otra cosa demuestren otros estudios paralelos a éste y dedicados como el de Le Corbusier a investigar la supervivencia del método en la arquitectura del siglo XX.

Antonio González Capitel, Antón Capitel (Cangas de Onís, 1947). Arquitecto y profesor desde 1971. Catedrático de proyectos de la ETS de Arquitectura de Madrid. Director de la revista *Arquitectura COAM*. Ensayista y crítico. Últimos libros: *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna* (Tanais) y *La arquitectura del patio* (Gustavo Gili). En prensa *La arquitectura de la composición por partes* (Gustavo Gili), *Kenzo Tange y los metabolistas* (Colegio de Cádiz) y segunda edición de *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración* (Alianza Forma).